

ger Bestand zu halten brauchen, um sicher zu gehen. So ist es bei der einen oder anderen Sinfonie, die nach Quellen aus anderen Bibliotheken ediert ist, doch fraglich, ob sie wirklich direkt mit dem Hof des Fürsten Öttingen-Wallerstein etwas zu tun hatte, zumal exakte Datierungen nicht immer möglich sind.

Die Textzuverlässigkeit scheint in allen drei Bänden durchwegs gut zu sein. Es werden brauchbare Handschriften oder Drucke als Grundlage genommen und durch Vergleich mit anderen wichtigen Quellen in ausreichendem Maß kritisch aufbereitet. Zusätze und Ergänzungen sind gekennzeichnet, so daß man in jedem Fall bis zur originalen Gestalt (der zugrundeliegenden Hauptquelle) vorstoßen kann. Die beigegebenen Abbildungen illustrieren knapp. Nützlich und immer sachkundig abgefaßt sind die straff gehaltenen Einführungen. Vollständige Incipitkataloge machen die Bände tatsächlich zum Handbuch für das Sinfonieschaffen der jeweils behandelten Komponisten.

Unterschiedlich ist der Eindruck, was die graphische Qualität der Partituren betrifft. Diese sind teils neue Abschriften oder Spartierungen der Bearbeiter oder von Helfern, teils Reprints alter Drucke. Mustergültiger Kalligraphie wie im Band Madrid steht im Band Öttingen-Wallerstein ein Ergebnis gegenüber, das doch im Rahmen einer im Handel vertriebenen Edition fragwürdig ist. Die vertikale Zuordnung ist nicht immer exakt genug, die Köpfe fallen ungleich aus, die Hilfslinien siedeln sich ziemlich ratlos im freien Raum an, so daß optisch auf den ersten Blick oft ganz andere Zusammenhänge suggeriert werden, als tatsächlich vorliegen (z. B. S. 4 / Takt 32, S. 16 / Takt 4).

Die Partituren von Onslow sind Reprints der Erstdrucke. Diese haben offensichtlich Querformat, da jede geradzahlige Akkolade der Neuedition ohne Schlüsselung ist. Ist dies nun im Originaldruck unproblematisch, da sich gegenüberliegende Verso- (mit Akkoladenbezeichnung) und Rectoseiten zu einem fortlaufenden horizontalen und so gut überschaubaren Band zusammenschließen, so bietet der Reprint mit der Unterbringung dieser beiden Seiten auf einer einzigen hochformatigen Seite ein sehr unbefriedigendes Ergebnis. Wäre es so schwierig gewesen, hier nachzuhelfen und jeder Akkolade ihre Bezeichnung zu geben? Außerdem ist mit dem Einzwängen des Querformats in hochformatige Seiten ein relativ starker Verkleinerungsfaktor verbunden,

der das Notenbild für Aufführungszwecke kaum noch geeignet macht. Aber auch für das Studium ergeben sich mitunter Probleme, wenn die Zeichen durch die Reduktion vor allem an den Rändern teilweise zu schlechter Lesbarkeit verschwimmen.

Die neue Reihe kommt einem echten Bedürfnis entgegen und erscheint hoffentlich rasch im geplanten Umfang. Der große Rahmen verlangt jedoch bei der Vielgestaltigkeit des zur Veröffentlichung vorgesehenen Materials ein sehr überlegtes Eingehen auf die besonderen Bedingungen in jedem einzelnen Fall, sowohl was den Inhalt als auch die in der Regel vorgegebene äußere Erscheinung betrifft.

(Februar 1983)

Helmut Hell

Diskussionen

Erwiderung auf die Rezension des Buches *Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin* von Dietrich Mast (vgl. *Mf* 37, 1984, S. 152f.).

Die Rezension von Hanns Steger mit teils falschen und teils unpassenden Zitaten zwingt mich zu der folgenden Erwiderung. Für den Rezensenten ist bereits der Titel *Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin* kritikwürdig, „weil er nicht verrät, auf welche Werke und auf welche Elemente der Musik sich seine Untersuchungen erstrecken“. Diese Forderung an einen Titel ist absurd und blieb auch bei Stegers Aufsatz *Grundzüge der musikalischen Prinzipien A. Skrjabins* unerfüllt. Es folgt die Behauptung, „daß der Leser mit Problemen aller Art überschüttet würde“, als ob die Abhandlung unsterblich von Problem zu Problem wechsle, ohne diese gründlich darzustellen. Es ist einfach unwahr, daß die Arbeit „durchweg das irrealer Ziel anstrebe, alle Ebenen dieser Musik gleichzeitig zu beleuchten“. Bei sprachlicher Darstellung kann es nur ein sinnvolles Hintereinander und niemals Gleichzeitigkeit geben. Ebenso falsch ist die Behauptung, daß verarbeitende und wiederholende Abschnitte und ihre Beziehungen untereinander „überspielt“ würden. Die Interpretation musikalischer Strukturen im Lichte der Skrjabinschen Philosophie geht nur auf die künstlerischen Absichten des Komponisten ein. „Mißinterpretation“, so der Vorwurf, muß nachgewiesen werden. Die Behauptung, Skrjabins Evolu-

tionsidee sei dilettantische Philosophie, beweist nichts. Steger behauptet ständig, ohne zu beweisen. Es ist kein Beweis, wenn er anführt, daß „namhafte Analytiker“ zu anderen Ergebnissen gelangen; große Kunst ist selten eindeutig. Falsch durch Simplifizierung ist auch die Feststellung, „der Verfasser leite alle thematischen und harmonischen Strukturen der 10. Sonate aus dem in Takt 1 exponierten Dreiklang ab (S. 281)“. Wo rhythmische Phänomene in bezug auf die Form nicht von vornherein verstanden werden können, werden sie entgegen der Behauptung Stegers besprochen (s. z. B. S. 21, 38ff., 41, 50, 100, 111, 136f., 168ff., 283ff.). Der Rezensent verwechselt später Formproportionen mit Zahlensymbolik! Der Vorwurf der Manipulation von Proportionen beruht auf ungenauem Lesen des Textes (S. 276) und des besprochenen Notentextes. „Sprachliche Monstren“, z. B. dreiteilige Begriffe, schuf Steger durch falsches Zitieren (S. 55) oder durch mangelnde Kenntnis der entsprechenden sprachlichen Regeln, die zu den falschen Zitaten aus einer Formtabelle (S. 113) führte. Ein aus dem Zusammenhang gerissenes Zitat soll „schwülstige Ausdrucksweise“ belegen. Die ausgesprochen sachliche Strukturbeschreibung (S. 61) wird dadurch schwer oder gar nicht verständlich. Zwei weitere Vorwürfe des Rezensenten zeigen nur, daß er für das Konzept einer umfassenden Strukturanalyse kein Verständnis aufbringt. Steger hält sich selbst für einen in das Werk Skrjabin „Eingeweihten“ und Skrjabin für einen philosophierenden Dilettanten. „Eingeweihten“ können Erkenntnisse kaum nahegebracht werden, damit hat Steger recht.

Dietrich Mast

Weitere Anmerkungen zur Zemlinsky-Renaissance.

Die *Anmerkungen zur gegenwärtigen Zemlinsky-Renaissance* von Stefan Bodo Würffel (Mf 37, 1984, S. 191ff.) enthalten eine Reihe von fragwürdigen Behauptungen, von denen leider nur einige im Rahmen eines kurzen Beitrags angesprochen werden können. Was eine „angemessene Rezeption“ (S. 206) eines Komponisten ist, möge dahingestellt bleiben, jedoch muß sie sich auf jeden Fall mit der Musik beschäftigen, und diese kommt in Würffels Beitrag eindeutig zu kurz. Fast gewinnt man den Eindruck, Zemlinsky sei ein Schriftsteller gewesen, denn es ist hauptsächlich die Rede von den Texten, die er

vertont hat, ein Umstand, der den Autor zum Beispiel dazu verleitet, das Ende der *Florentinischen Tragödie* mit Teilen von Gedichten zu vergleichen, die mit diesem Werk überhaupt nichts zu tun haben (S. 201). Offensichtlich ist ihm jener Brief Zemlinskys an Alma Mahler unbekannt, in dem er ihr seine Auffassung dieses Werkes darstellt. Laut Zemlinsky schildert es das notwendige Opfer eines Menschenlebens zum Zwecke der Versöhnung zweier Eheleute, die sich auseinandergeliebt haben. Der Komponist hatte eine solche Tragödie in seiner eigenen Familie erlebt, als seine Schwester Mathilde ihren Mann verließ. Genau wie in der *Florentinischen Tragödie* wurde eine Ehe durch einen Tod gerettet, durch den Freitod des begabten Malers Richard Gerstl, der übrigens auch ein Bild von Zemlinsky hinterließ. Die Deutung des Komponisten widerspricht nicht nur dem Vorwurf der Perversität, der der Oper nach der Uraufführung gemacht wurde, sondern läßt sich auch von der musikdramatischen Gestaltung ablesen. Es ist in der Tat der betrogene Ehemann, der in dem Werk dominiert, und es ist die ihm durch die Musik verliehene Würde, die seinen Sieg einigermaßen plausibel erscheinen läßt.

Würffel läßt sich auch dazu verleiten, die Mahleranklänge der *Lyrischen Symphonie* herunterzuspielen (S. 192), obwohl der Komponist in Briefen an seinen Verleger Emil Hertzka davon sprach, und der mit ihm befreundete Rudolf Stefan Hoffmann in seinem Beitrag über das Werk für die *Musikblätter des Anbruch* absichtlich betonte, dies sei auch ein *Lied von der Erde*. Überhaupt müßte sich eine Deutung der *Lyrischen Symphonie* mehr mit der Musik auseinandersetzen, als es Würffel tut. Um nur ein Beispiel zu erwähnen: es spricht einiges dafür, daß der Satz „und sage deine letzten Worte in Schweigen“ sich u. a. auf die darauffolgende Zusammenführung der drei wohl wichtigsten Leitmotive bezieht, eine kontrapunktische Verflechtung, die mehr auszudrücken vermag, als Worte es können. (Es ist dies die Umkehrung der im vierten Satz gestellten Forderung „sag mir mit Worten, was du sangest“.) Wesentlich ist also die Art, in der sich Sprache und Musik bedingen; von einer sogenannten „Dialektik von Sprechen und Schweigen“ (S. 203) kann folglich nicht die Rede sein.

Mit dem Hinweis auf die Unzulänglichkeit primär textlich ausgerichteter Deutung will nicht gesagt werden, daß die Texte Zemlinskyscher

Kompositionen bedeutungslos sind; im Gegenteil. Um so verwunderlicher erscheint Würffels Ausklammerung von Zemlinskys vielleicht persönlichster Oper, *Der Zwerg*, jenes Werkes, das in beispielloser Art für den Konsum zurechtgeschneidert wurde. (Hier wäre seine Kritik an der Kulturindustrie tatsächlich angebracht.) Daß diese Oper unter einem Titel vermarktet wird, der nicht vom Komponisten stammt, ist vielleicht nicht weniger schwerwiegend als die ungeschickten sprachlichen Retuschen und musikalischen Striche, zu denen sich der Dirigent Gerd Albrecht und die Hamburger Dramaturgen verleiten ließen. Auch wenn ein deutscher Zemlinsky-Forscher, Horst Weber, diese Änderungen gutheißt, bleiben sie dennoch eine ästhetische Lüge. Die philosophische Untermauerung der kompositorischen Intentionen zu untersuchen, ist bei diesem Werk besonders wichtig, da der Librettist, Georg Klaren, parallel zur Oper eine umfassende Studie über Otto Weininger verfaßte, Aspekte von dessen pessimistischer Sexualphilosophie sich auch in der *Lyrischen Symphonie* widerspiegeln.

Es klingt einigermaßen plausibel, wenn Würffel behauptet, Zemlinsky und die Komponisten der Zweiten Wiener Schule seien dialektisch aufeinander bezogen. Aber was bedeutet das konkret? Gewiß gibt es eine ganze Reihe von Beziehungen zwischen dem Zemlinskyschen Œuvre und dem der anderen Mitglieder des Schönbergkreises. Um an dieser Stelle nur ein Beispiel unter vielen zu nennen: der *d*-moll-plus-gis-Akkord, den man in vielen Werken Zemlinskys wiederfindet, so z. B. im zweiten *Quartett*, in der *Lyrischen Symphonie* und in der *Florentinischen Tragödie*, stammt eindeutig von Schönberg. Darüberhinaus enthält das *Quartett* andere Schönberg-Zitate, die zum Teil auf das dem Werk zugrundeliegende geheime Programm hinweisen.

Um 1908 wurde Schönberg und Zemlinsky klar, daß sie verschiedene Stilrichtungen verfolgten, und nach dieser Zeit wäre der letztere stilistisch eher in der Nähe jener Komponisten einzuordnen, deren Erfolg er nachstrebte, aber leider nie erreichte. Um nur einige zu nennen: Richard Strauss, den er zeitlebens verehrte; Max von Schillings, dessen *Mona Lisa* offensichtlich ein Vorbild für die *Florentinische Tragödie* war und der bezeichnenderweise deren Uraufführung dirigierte; Franz Schreker, dessen *Die Gezeichneten* auf einer Idee Zemlinskys basiert und von

dem Zemlinsky vergebens ein Libretto über Selma Lagerlöfs *Herrn Arnes Schatz* verlangte; Erich Wolfgang Korngold, dem nach Schönberg wohl berühmtesten Zemlinsky-Schüler; und Eugen d'Albert, dessen *Die toten Augen* genauso wie *Der Zwerg* den fin-de-siècle Topos des häßlichen Mannes und der schönen Frau behandelte. Zemlinsky hat Werke all dieser Komponisten in Prag dirigiert.

Erweitert man das relevante musikalische Umfeld der Werke Zemlinskys auf diese Weise, so wirkt Würffels verstiegene Argumentation in bezug auf das Zemlinsky-Zitat in Bergs *Lyrischer Suite* um so unbegreiflicher: „so erschließt sie (d. h. Zemlinskys Musik, Anm. d. Verf.) ihre eigentliche Bedeutung doch erst in jener (d. h. Bergs Musik, Anm. d. Verf.), in der sie selber nachklingt und der sie zur Voraussetzung wurde“ (S. 206). (Es fällt dabei auf, daß Würffel nicht ein einziges Mal das von George Perle entdeckte geheime Programm zur *Lyrischen Suite* erwähnt!) Diese Behauptung hat letzten Endes ihren Ursprung im literarischen und weltanschaulichen Ansatz des Autors, denn, obwohl die Neue Musik sicherlich den Sinn für gewisse, Aspekte tonaler Musik geschärft hat, kann sie sie eindeutig nicht „erklären“. Dabei muß gesagt werden, daß Adornos Bemerkungen nicht immer den Kern treffen. Wenn Zemlinskys Begabung ihre Grenzen am Kontrapunkt hatte, warum sind seine Werke voll von kontrapunktischen Techniken? Ich erwähne u. a. das von Brahms geschätzte *Trio* op. 3 und dessen Verwendung der „entwickelnden Variation“. Und was bedeutet eigentlich „Selbstbescheidung“, außer Ablehnung von Atonalität und Zwölftontechnik, bei einem Komponisten, der Werke von der Länge des *Traumgörge* und des *Zweiten Quartetts* und von der Gefühlsbetontheit des *Zwergs* hinterließ? Und was „rückwärts gewandter Charakter“, wenn Zemlinsky im Grunde stets darauf erpicht war, sich stilistischen Neuerungen anzupassen? Sogar nach seiner Ankunft in Amerika bezeichnete er Anfang 1939 gegenüber der *New York Times* seine unvollendete Oper *König Kandaules* als „ultra-modern“.

Würffel versucht, den Adornoschen Formulierungen auszuweichen, indem er ein mit verbaler Kasuistik aufgebautes, unhaltbares Argument vorträgt. Damit will nicht gesagt werden, daß die von ihm heraufbeschworenen Beziehungen zur Zweiten Wiener Schule, die im Grunde schon Gemeinplätze der Zemlinsky-Forschung gewor-

den sind, nicht zählen. Jedoch gewöhnen sie an Relevanz im Kontext eines pluralistischeren und auf viel breiterer Basis aufgebauten Verständnisses für die gesamte Musikkultur jener Epoche und deren innere Dynamik. Mit anderen Worten, man darf Zemlinsky auch genießen, ohne seine Musik notwendigerweise durch die Ohren der Zweiten Wiener Schule zu hören. Wenn er überhaupt in Schutz genommen werden muß, dann höchstens gegen vermeintlich progressive Dramaturgen, die kompositorische Absichten mißachten und es tatsächlich zustande gebracht haben, einen vom Komponisten musikalisch positiv gestalteten chinesischen Kaiser in der Uniform eines SS-Generals auf der Bühne erscheinen zu lassen.

Alfred Clayton

Eingegangene Schriften

JOHANN SEBASTIAN BACH. Angenehmes Wiederau, freue dich in deinen Auen. Drama per Musica BWV 30a. Faksimile der autographen Partitur Hrsg. von Werner NEUMANN Leipzig. VEB Deutscher Verlag für Musik (1980). 10 S. und Faks. (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Band 16.)

JOHANN SEBASTIAN BACH. Das Wohltemperirte Clavier II. Facsimile of the autograph manuscript in the British Library Add. MS 35021 with an Introduction by Don FRANKLIN and Stephen DAW London. The British Library 1980. VII, 22 Bl. (British Library Music Facsimiles. I.)

JOHANN SEBASTIAN BACH. Orgelbüchlein. BWV 599-644. Faksimile der autographen Partitur. Hrsg. von Heinz-Harald LÖHLEIN. Kassel-Basel-London. Bärenreiter 1981. 181 S. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles XI.)

JOHANN SEBASTIAN BACH. Messe in h-moll BWV 232. Faksimile-Lichtdruck des Autographs mit einem Vorwort hrsg. von Alfred DÜRR. Kassel-Basel-London. Bärenreiter 1983. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe Handschriften-Faksimiles XII.)

Bach-Jahrbuch. Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE und Christoph WOLFF. 69. Jahrgang 1983. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt (1983) 136 S.

SAMUEL BAUD-BOVY: Essai sur la Chanson Populaire Grecque. Note liminaire de Fivos ANOY-ANAKIS. Nauplie: Fondation Ethnographique du Péloponnèse 1983. 123 S., 2 Kassetten.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: String Quartet Opus 59 No. I. Faksimile. Introduction by Alan TY-

SON. London: Scolar Press (1980). (VI) S., Faks. (Scolar Press Music Manuscripts in Facsimile. Volume I.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: String Quartet Opus 59 No. 2. Faksimile. Introduction by Alan TYSON. London: Scolar Press (1980). (VI) S., Faks. (Scolar Press Music Manuscripts in Facsimile. Volume II.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Violin sonata in G major, op. 30, no. 3. Facsimile of the autograph manuscript in the British Library Add. MS 37767 with an introduction by Alan TYSON. London: The British Library 1980. VIII, 20 Bl. (British Library Music Facsimiles. III.)

Zu Beethoven. Aufsätze und Annotationen. Hrsg. von Harry GOLDSCHMIDT Berlin: Verlag Neue Musik 1979. 243 S. (Sonderpublikation der Zeitschrift „Beiträge zur Musikwissenschaft“.)

Beiträge zur Bachforschung I. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR. Leipzig 1982. 96 S., Abb.

WOLFGANG BOETTICHER: Einführung in die musikalische Romantik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1983). 336 S., Abb., Notenbeisp. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 89.)

BERNHARD BRÜCHLE/DANIEL LIENHARD: Horn Bibliographie. Band III: Ergänzungen zu den Ausgaben von 1970 und 1975. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1983). 348 S.

VALENTINO BUCCHI. Fogli d'Album per Pianoforte 1957-1973. Roma. Associazione Musicale Valentino Bucchi. 17 S. (Periodico Bimestrale Anno III N. 6, Novembre-Dicembre 1983.)

Paolo Emilio CARAPEZZA / Fabio CARBONI / Giuseppe DONATO / Alberto GALLO / Nino PIRROTTA / Tom WALKER / Agostino ZIINO: Musica Popolare e Musica d'Arte nel Tardo Medioevo. Testo della I Giornata di Studi sulla Musica Medievale. Palermo, maggio 1981. S. 247-336 (Estratto della sezione Contributi di Schede Medievali n. 3, luglio-dicembre 1982.)

Catalogue des Partitions Musicales Editées en Belgique et Acquisées par la Bibliothèque Royale Albert Ier 1976-1980. Fascicule spécial de la Bibliographie de Belgique. Hrsg. von Bernard HUYS. Bruxelles: Bibliothèque Royale Albert Ier 1983. 109 S.

Chromatische Notation. Die Ergebnisse und Schlußfolgerungen der internationalen Umfrage durch die Fondation Chroma. Montreux: Edition Chroma (1983). 47 S.

MARIA P ECKHARDT / CORNELIA KNOTIK: Franz Liszt und sein Kreis in Briefen und Dokumenten aus den Beständen des Burgenländischen Landesmuseums. Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum 1983. 160 S., Abb. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland. Heft 66.)